

Ivana Čapeta

Hrvatski restauratorski zavod, Split

Četiri crteža za katalog djela Girolama da Santa Croce

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Predan 14. 7. 2006. – Prihvaćen 10. 9. 2006.

UDK 75 Da Santa Croce, G.

Sažetak

U domaćoj znanstvenoj literaturi postoje navodi o dva sačuvana crteža Girolama da Santa Croce,¹ koji prikazuju poliptihe sa slikama i pripadnim drvenim okvirima. Jedan se crtež čuva u amsterdamskom Rijksmuseumu, a drugi u British Museumu u Londonu.² Katalogu crteža Girolama da Santa Croce, pored navedenih dvaju, trebalo bi pridružiti još jedan crtež poliptiha i tri skice sakralnog repertoara, na kojima su okružene renesansnim arhitektonskim i dekorativnim elementima prikazane različite figure svetaca. Četiri crteža o kojima će biti riječi u ovom tekstu već su do sada bili objavljeni u ino-

zemnoj literaturi, no u tekstovima različitih autora većinom izostaje analitička obrada građe i komparativna analiza crteža sa sačuvanim slikanim djelima. Zbog toga se i pitanje autorstva crteža većinom kolebljivo ili pod znakom upitnika vezuje uz članove slikarske obitelji Santa Croce. Temeljem međusobne usporedbe crteža i njihove komparacije sa sačuvanom slikanom građom, posebice onom s istočne obale Jadrana, koja je stranim istraživačima, vjerojatno, manje znana, nastojat će vezati crteže uz autora Girolama da Santa Croce.

Ključne riječi: *Girolamo da Santa Croce, crteži, Biblioteca Ambrosiana, Teylers Museum, British Museum, Christ Church Library, slikarstvo, 16. stoljeće*

Girolamo da Santa Croce (Santa Croce kraj Bergama, 1480./1485. – Venecija, 1556.), stasao pod okriljem slikarstva Bellinijevih i Cime da Conegliana, spada u skupinu »manjih« mletačkih slikara. On svoje izvore za kompozicije sakralne tematike pronalazi većinom na djelima spomenutih slikara. Jednom usvojene kanone Girolamo ponavlja, pa citate i kopije svetačkih figura možemo prepoznati na velikom broju njegovih djela. Osim citiranja tuđih rješenja Girolamo se još češće koristi ponavljanjem ili variranjem vlastitih invencija. Doslovno kopiranje figura i aditivno građenje kompozicije u kojoj su likovi postavljeni bez međusobne interakcije osnovna su karakteristika Girolamova slikarstva. Prenošenje figura iz kompozicije u kompoziciju s minimalnim izmjenama ili varijacijama omogućeno je višekratnom uporabom već gotovih pripremljenih kartona, na što je upozorio još i M. Lucco.³ Zbog toga su djela Girolama da Santa Croce većinom varijacije sličnih shema bez značajnijih odstupanja od prepoznatljiva slikarskog rukopisa i ustaljenog repertoara.

U milanskoj Ambrosiani nalazi se skica za oltar s pripadnim slikama, koja se u katalogu crteža Biblioteke Ambrosiane drži djelom Francesca Rizza da Santacroce⁴ (sl. 1). Crtež poliptiha predviđa četiri oslikana polja i rezbareni okvir.⁵ Na središnjoj je pali tema Bijega u Egipat. Bogorodica s Djetetom sjedi na magarcu, a pored njih kroči sv. Josip. Na lijevom bočnom polju prikazane su dvije figure u stojećem stavu. U prvom je planu

sv. Petar, a iza njega je sv. Pavao s mačem u ruci. Na desnom su polju također dvije figure – biskup s mitrom na glavi, biskupskim štapom i modelom grada u ruci i sv. Lovro odjeven u dalmatiku s roštiljem u desnoj ruci. Cijelom širinom gornjega dijela poliptiha proteže se luneta s prikazom Kristova rođenja, odnosno tema adoracije Djeteta. Slike uokviruje rezbareni okvir s dekoracijom *all'antica*. Podnožje retabla ima blago istaknute baze za četiri pilastra s korintskim polukapitelima, na kojima počiva grede s reljefno ukrašenim frizom. Retabl završava polukružnim zabatom. Na marginama crteža nalazi se natpis »brazza 4«.⁶

Ako usporedimo crtež iz Ambrosiane s Girolamovim crtežom poliptiha koji se nalazi u British Museumu u Londonu, uočit ćemo određen broj analogija. Podsjetimo kako londonski crtež na lijevom polju poliptiha predviđa dvije svetačke figure, od kojih jedna prikazuje biskupa s modelom grada u ruci. Istraživači su upravo na temelju sličnosti između crtane figure biskupa i prikaza sv. Kvirina koji se nalazi na lijevom polju košljunskog poliptiha prepoznali londonski crtež kao djelo Girolama da Santa Croce.⁷ Girolamo je potpisao i datirao izvedbu košljunskog poliptiha 1535. godine (sl. 2). Analogna figura bradatog biskupa s mitrom na glavi, biskupskim štapom i modelom grada u ruci nalazi se i na desnom polju crtanog poliptiha iz Ambrosiane. Riječ je o varijanti istog sveca, koji je na milanskom crtežu postavljen zrcalno u odnosu na



1. *Crtež poliptiha*, Milano, Biblioteca Ambrosiana
Drawing of a polyptych, Milan, Biblioteca Ambrosiana

londonski. Ista je impostacija figure s blagim okretom tijela u stranu. Na oba su crteža tkanine misnica slično nabrane, a modeli gradova u biskupovim rukama imaju sličnu srednjovjekovnu arhitekturu s kulama i zvonnicima. Usporedbi crtanih figura svetog biskupa s košljunskim sv. Kvirinom možemo pridružiti još jedan pandan iz kataloga slikanih djela Girolama da Santa Croce. Riječ je o prikazu sv. Ivana Zlatoustog na polju oslikanih vratnica nekadašnjih orgulja u venecijanskoj crkvi S. Giovanni Crisostomo.⁸ Na venecijanskoj slici biskup ima palij, misno je ruho skromnije ukrašeno, a umjesto modela grada u ruci sv. Ivan Zlatousti drži knjigu tamnih korica (sl. 3). Zasiurno nećemo pogriješiti ako navedenoj skupini

analognih svetačkih figura iz slikarskog opusa Girolama da Santa Croce pridružimo i lik sv. Nikole s lijevog polja triptiha iz Franjevačke crkve Pohodjenja Marijina u Pazinu. Možemo reći kako se radi o citatu prethodnih dvaju primjera s manjim izmjenama. Dakako, promijenjeni su atributi u rukama sveca, pa sv. Nikola umjesto modela grada u rukama drži knjigu na kojoj su tri zlatne kugle. Brada sveca sijeda je i nešto kraća, a na glavi je izostavljena mitra (sl. 4). Daljnja sličnost između londonskog i milanskog crteža opaža se u pojedinim elementima dizajna oltara. Londonski crtež predviđa različit izgled okvira na lijevoj i desnoj strani. Na lijevoj su strani predočene dvije verzije stupova, dok su na desnoj stra-



2. Sv. Kvirin, sv. Katarina Aleksandrijska i sv. Ivan Krstitelj, lijevo polje poliptiha glavnog oltara, Košljun, Franjevačka crkva Navještenja Marijina (foto: D. Krizmanić)

St Quirinus, St Catherine of Alexandria, and St John the Baptist, the left field of a polyptych from the main altar, Franciscan church of the Annunciation at Košljun



3. Sv. Ivan Zlatousti, polje oslikanih vratnica orgulja, Venecija, San Giovanni Crisostomo St John Chrysostom, part of a painted organ frame, Venice, San Giovanni Crisostomo

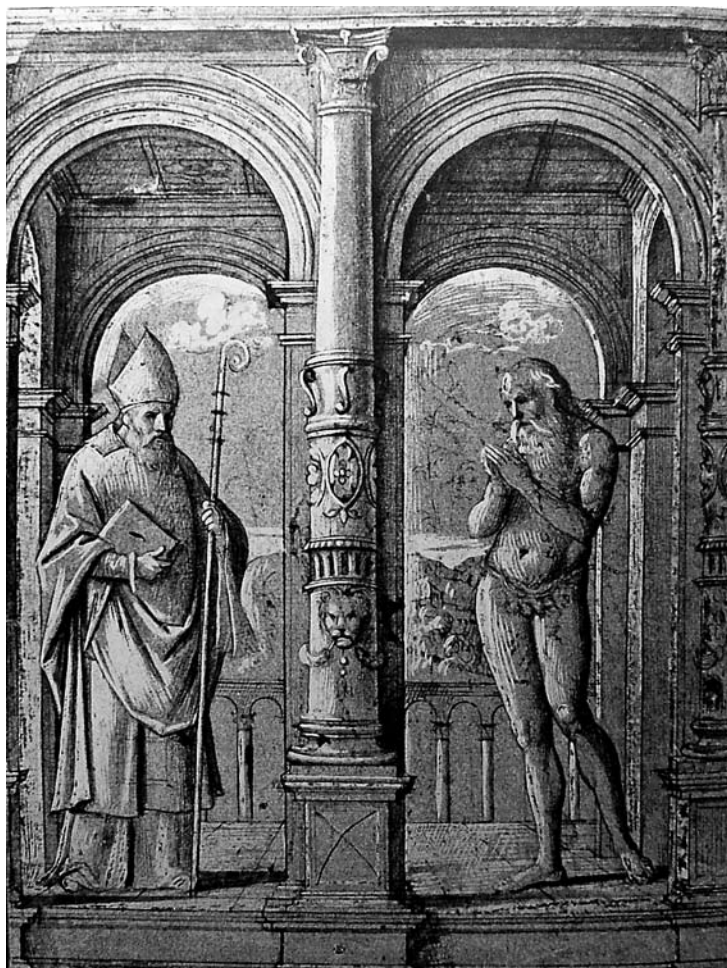


4. Sv. Nikola i sv. Bernardin Sijenski, lijevo polje triptiha, Pazin, Crkva Pohođenja Marijina St Nicholas and St Bernardino of Siena, the left field of a triptych, church of the Visitation at Pazin

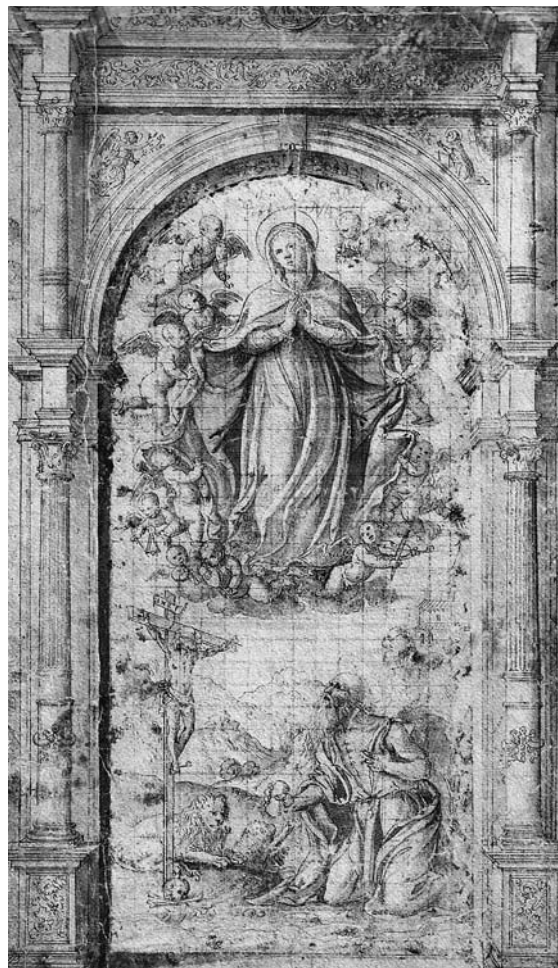
ni crteža dva pilastra, čiji je dizajn s dekoracijom *all'antica*, vitičasto ukrašenim frizom i andeoskim glavicama istovjetan milanskom. Nadalje, oba crteža pokazuju sličan crtački duktus s linearno obrubljenim figurama i šrafiranim sjenama. Izražajnijim, tamnijim sjenama, koje su postignute upotrebom kista i vode preko šrafiranih zatamnjenja, na londonskom je crtežu stvorena predodžba treće dimenzije i plastičnosti prikazanih likova. Na milanskom crtežu upotreba kista je izostavljena, a sjene su općenito sumarnije naznačene. Do danas nije poznato nijedno cjelovito sačuvano djelo koje bilježi nastanak u radionici Santa Croce, a čija bi se izvedba temeljila na milanskom pripremnom crtežu poliptiha. No, kako je uočio Tomić na primjeru londonskog crteža, »na njemu se mogu pronaći dijelovi rasuti na različitim oltarnim slikama.«⁹

Karakteristična figura svetog biskupa s mitrom i štapom u rukama, koja kao da čini osnovnu poveznicu među djelima Girolama da Santa Croce, javlja se na crtežu koji se povezuje s njegovim imenom. Riječ je o studiji iz oksfordske Christ

Church Library, koja prikazuje sv. Ivana Zlatoustog i sv. Onofrija¹⁰ (sl. 5). Ukočena figura sv. Ivana Zlatoustog s knjigom i biskupskim štapom u rukama smještena je u renesansnu lođu, iza čijih se lučnih otvora nazire pejzaž. U desnom dijelu lođe postavljena je naga figura sv. Onofrija, čije su slabine prekrivene vijencem od lišća. Heinemann crtež odlučno svrstava u katalog Girolamovih djela, dovodeći ga u vezu sa slikanim svetačkim figurama na vratnicama nekadašnjih orgulja u venecijanskoj crkvi San Giovanni Crisostomo.¹¹ H. Tietze i E. Tietze-Conrat ističu odudaranje stila oksfordskog crteža u odnosu na ostale crteže pripisane Girolamu da Santa Croce. Uočavaju nedvojbeno povezanost studije s oslikom na vratnicama venecijanskih orgulja ali dvoje oko njihova autora. Smatraju kako je atribucija slika Girolamu da Santa Croce samo hipoteza, te da bi se njihovo autorstvo, kao i autorstvo oksfordskog crteža, moglo vezati i za Mansuetija.¹² Podsjetimo kako je još Cavalcaselle¹³ pripisao slike iz venecijanske crkve Giovanniju Mansuetiju, mletačkom slikaru (djelatan 1485.–1526.) koji djeluje pod jakim utjecajem Gentilea Belli-



5. Sv. Ivan Zlatousti i sv. Onofrije, crtež, Oxford, Christ Church Library
St John Chrysostom and St Onofrius, a sketch, Oxford, Christ Church Library



6. Uznesenje Bogorodice i sv. Jeronim, crtež, Haarlem, Teylers Museum
Assumption of the Virgin and St Jerome, a sketch, Haarlem, Teylers Museum

nija i Vittorea Carpaccia. Značajka njegovih djela su kompozicije s mnoštvom likova i narativnim scenama, u kojima su protagonisti još uvijek tretirani u kvatroćentističkoj maniri. Atribuciju Mansuetiju prihvaćaju brojni kasniji istraživači uključujući i G. Lorenzettija.¹⁴ Fiocco je slike prepoznao kao djela Girolama da Santa Croce, ali ne iznosi potkrpepe za postavljenu hipotezu.¹⁵ Hadeln,¹⁶ Venturi,¹⁷ Berenson,¹⁸ Della Chiesa i Baccheschi¹⁹ također prihvaćaju Fioccovu atribuciju Girolamu, s kojom se svakako treba složiti s obzirom na očite analogije sv. Ivana Zlatoustog s košljunskim sv. Kvirinom i pazinskim sv. Nikolom, o čemu je već bilo riječi u prethodnom dijelu ovoga članka. Slikana inačica sv. Ivana Zlatoustog vjerno slijedi crtani predložak, dok je sv. Onofrije u odnosu na crtež u slikanoj izvedbi nešto izmijenjen, s tijelom koje je okrenuto više u profil. H. Tietze i E. Tietze-Conrat uzor navedenoj figuri sv. Onofrija pronalaze u liku sv. Sebastijana na Bellinijevoj kompoziciji *Svetog razgovora* iz venecijanske crkve S. Giobbe.²⁰ No, ipak je vjerojatnija inspiracija sv. Onofrije s Bellinijeve slike *Kršćanska alegorija* iz firentinske Gallerie degli Uffizi.²¹ Sličnu impostaciju i slikarsku fakturu sa sv. Onofrijem možemo prepoznati na još dva znana primjera

iz kataloga Girolamovih djela. Srodne su figure sv. Jeronima na slici glavnog oltara u venecijanskoj crkvi San Giuliano te figura istog sveca na desnom, donjem polju poliptiha iz Franjevačke crkve Uznesenja Marijina u Splitu iz 1549. godine.

Osim figure svetog biskupa, koji se u različitim varijantama pojavljuje na velikom broju Girolamovih slikanih djela, analognu figuru sv. Pavla s milanskog crteža možemo pronaći na pali glavnog oltara crkve S. Martino u Luviglianu iz 1527. godine,²² a sv. Lovru na oltarnoj slici iz crkve S. Martino na Buranu iz 1541. godine.²³ Nadalje, ako tragamo za slikanom formom prizora Kristova rođenja na zabatu crtanog poliptiha, uočiti ćemo istovjetno postavljene likove sv. Josipa i sv. Marije pod nadstrešnicom staje na Girolamovoj slici iz drezdenske Gemäldegalerie.²⁴ Navedenu će kompoziciju u nekoliko navrata naslikati i Girolamov sin Francesco, primjerice na gornjem dijelu poliptiha *Kristova rođenja* u Franjevačkoj crkvi Gospe od Milosti na Hvaru. No, Francescove su kompozicije navedene tematike ipak varijacije očeve invencije. Forma retabla na milanskom crtežu, koja pilastrima i rezbarenom dekoracijom *all'antica* raščlanjuje prostor donjeg dijela oltara na tri odvojena polja, pronalazi uporište u renesansnim oltarima kakve



7. *Sveto Trojstvo*, crkvena zastava, Milano, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco

The Holy Trinity, a church standard, Milan, Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco.



8. *Sv. Jeronim*, desno polje triptiha, Stari Grad na Hvaru, Župna crkva sv. Stjepana

St Jerome, the right field of a triptych, Stari Grad on Hvar, parish church of St Stephen.

je u tradiciju proizvodnje oltarnih cjelina u grad na lagunama prvi uveo Jacopo Bellini još početkom druge polovine 15. stoljeća.²⁵ Verziju *padovanskog formata* triptiha s pilastima i polukružnim zabatom te dekorativnim elementima *all'antica* Girolamo je mogao vidjeti i usvojiti izravno u Bellinijevoj radionici, pod čijim je snažnim utjecajem djelovao do konca svoje karijere. Odabir arhaične forme oltara na crtežu koji je više svojstven Girolamu negoli vremenu Francescove djelatnosti, velik broj analogija između crtanih i slikanih primjera unutar kataloga Girolama da Santa Croce, te slična faktura između londonskog i milanskog crteža činjenice su koje govore u prilog hipotezi o Girolamu kao autoru milanskog crteža, a nikako, kao što je predložio G. Bora, za Francesca Rizza da Santacroce²⁶ ili Francesca di Girolama da Santa Croce.

Zahvaljujući londonskom crtežu, koji pored navedenoga na središnjoj pali predviđa temu Uznesenja Bogorodice, uočena je sličnost i poveznica s crtežom koji se nalazi u Teylers Museumu u Haarlemu (sl. 6). Crtež je kao moguće djelo Girolama da Santa Croce prvi prepoznao Bert W. Meijer, ali istovremeno upozorava kako bi zbog malih razlika između oca i sina crtež mogao biti i djelo Francesca di Girolama da Santa Croce.²⁷ Bo-

gorodica je prikazana u stojećem položaju, ruku sklopljenih u molitvi, odjevena u dugu haljinu i raskošni maforion. U nebo je nose anđeli što je okružuju poput žive mandorle. U donjem dijelu kompozicije pred križem i razapetim Kristom kleči sv. Jeronim Pokajnik. Crtež predviđa i okvir za kompoziciju, koji ima obilježja renesansne edikule. Oltar završava gredem s vitičasto ukrašenim frizom, iznad kojega se nastavlja vitičasta dekoracija. Zbog dekorativnih elemenata koji se nastavljaju na vanjskim bridovima arhitektonskog okvira harlemskog crteža Meijer sumnja da je skica namijenjena izvedbi oltarne pale s pripadnim drvenim okvirom. Predlaže mogućnost da je skica pripremni crtež za izvedbu u fresko tehnici ili nekom drugom mediju na kojem bi arhitektonski elementi bili slikani.²⁸ Budući da iz opusa radionice Santa Croce nije poznato nijedno djelo izvedeno u fresko tehnici, vjerojatnije je riječ o skici za zastavu neke bratovštine, premda elemente s crteža možemo pronaći i na više primjera Girolamovih slikanih djela. Usporedba okvira može se povući sa slikanim arhitektonskim elementima na crkvenoj zastavi u milanskom muzeju Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco²⁹ (sl. 7). Riječ je sličnom tipu arhitektonskog okvira s lučnim otvorom, vitičasto



9. Sv. Rok, sv. Sebastijan i sv. Kristofor; crtež, London, British Museum
 St Rochus, St Sebastian, and St Christopher, a sketch, London, British Museum.

ukrašenim frizom i dekorativnim elementima koji se nastavljaju iznad gređa. Unutar lučnog otvora naslikan je prizor sa sakralnim likovima. Za lik Bogorodice s harlenskog crteža možemo reći kako pripada istoj tipologiji prikaza Bogorodice s londonskog *Uznesenja*. Za razliku od londonskog prikaza, gdje Bogorodica ima obje ruke raskriljene, na harlenskom crtežu Bogorodica ima ruke sklopljene u molitvi i općenito se njezina figura doima nešto manje elegantnom. Vjerujem da obje figure Bogorodice, poglavito onu s londonskog crteža, možemo prepoznati na predeli košljunskog poliptiha. Lik sv. Jeronima koji kleči pod križem s kamenom u ruci, kako je uočio još i Meijer, možemo povezati s Girolamovom slikom

koja se nalazi u venecijanskom muzeju Correr, a prikazuje Bogorodicu s Djetetom, sv. Jeronimom i sv. Ivanom Krstiteљem.³⁰ Vjerojatno je predložak za figuru sv. Jeronima Pokajnika Girolamo pronašao u jednoj od sličnih varijanti prikaza sv. Jeronima na kompozicijama Cime da Conegliana.³¹ Po već uobičajenoj praksi Francesco je kopirao očeve predloške pa na teritoriju istočne obale Jadrana figuru sv. Jeronima pokajnika bilježimo na desnom polju triptiha iz Župne crkve sv. Stjepana u Starom Gradu na Hvaru³² (sl. 8). Ako želimo govoriti u prilog Girolamu kao evidentno boljem i kvalitetnijem slikaru od sina Francesca, čiji se skromniji slikarski domet većinom bazira na kopiranju gotovih, poglavito očevih rješenja, možemo povući



10. Sv. Rok, dio rastavljenog poliptiha, Lopud, Crkva Gospe od Spilica

St Rochus, part of a dismembered polyptych, church of Our Lady of Spilice on Lopud.



11. Sv. Sebastijan, detalj slike, Blato na Korčuli, Župna crkva Svih Svetih

St Sebastian, detail of a painting, parish church of All Saints at Blato on Korčula.

usporedbu između dviju izvedbi slikanih varijanti sv. Jeronima Pokajnika. Kod Francesca se opaža nešto lošiji crtež i sumarnija modelacija formi bez minuciozno slikanih detalja, koji su prisutni u Girolamovu opusu. Dobar crtež i postava figura na harlemskom listu te brojne analogije sa slikanim djelima svakako govore u prilog Girolamu.

U londonskom British Museumu nalazi se i crtež na kojem su pred renesansnom edikulom prikazana tri svetačka lika³³ (sl. 9). Heinemann je crtež uvrstio među djela Girolama da Santa Croce iako ne navodi specifične razloge kojima bi potkrijepio vlastitu hipotezu,³⁴ dok H. Tietze i E. Tietze-Conrat smatraju kako navedeni crtež nema nikakve sličnosti s ostalim crtežima iz radionice Santa Croce.³⁵ Središnji je lik stojeća figura sv. Roka smještena na postamentu. Svetac je odjeven slično kao na slikama Cime da Conegliana, posebice onomu

na polju poliptiha iz župne crkve u Oleri.³⁶ Na lijevoj strani kompozicije stoji sv. Sebastijan, naga tijela, s tkaninom preko slabina. Ruke su mu zavezane za stup, a tijelo probodeno strjelicama. Desni dio kompozicije zauzima sv. Kristofor s djetetom Isusom na ramenima i štapom od palmira debla. U pozadini, kroz lučni otvor edikule uočava se brdovit pejzaž s raslinjem i stablima. U kutovima crteža na poljima kvadratnog oblika ucrtani su simboli četiriju evanđelista, dok su po sredini svake stranice u četverolisnom polju dopojasno prikazana četiri lika biskupa i svetaca. Rubnim dijelovima crteža proteže se dekoracija vitičaste biljne ornamentike. Crtež je evidentno nastao kao skica za crkvenu zastavu, iako elemente s njega možemo pronaći rasute na različitim slikanim djelima. Predviđene arhitektonske elemente s crteža možemo ponovno usporediti s Girolamovom oslikanom zastavom iz 1533.,

koja se nalazi u milanskom muzeju Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco.³⁷ Riječ je o dvjema sličnim varijantama renesansnih edikula koje čine slikani okvir za prizor sa svetačkim figurama. Na milanskoj zastavi možemo uočiti dopojasne likove biskupa i svetaca unutar medaljona umetnutih među bogatu ornamentalnu dekoraciju što teče rubnim dijelovima zastave. U odnosu na londonski crtež likovi unutar medaljona imaju zrcalni raspored. Sveti Jeronim na zastavi je prikazan u središnjem, desnom medaljonu, dok je na crtežu ista figura sveca unutar središnjeg lijevog medaljona. Dopojasna figura svetog biskupa također ima zamijenjenu poziciju. Umjesto simbola evanđelista u kvadratnim, rubnim poljima londonskog crteža na milanskoj se zastavi pojavljuju dopojasni likovi dvojice evanđelista s pripadnim atributima. Središnju figuru sv. Roka također možemo dovesti u neposrednu vezu sa slikanim primjerom iz kataloga Girolamovih djela. Veoma mu je blizak sv. Rok na središnjem polju danas rastavljenog poliptiha iz Franjevačke crkve Gospe od Spilica na otoku Lopudu (sl. 10). U odnosu na crtež stav svečeva tijela na polju lopudskog poliptiha neznatno je promijenjen. Oslonac je na desnoj nozi, a glava mu je pognuta u lijevu stranu. Figuru sv. Sebastijana također možemo povezati s jednim djelom koje je Girolamo isporučio istočnojadranskom naručitelju. Riječ je o vrlo sličnom prikazu mladog sveca kakav se javlja na oltarnoj slici Svih svetih u Župnoj crkvi u Blatu na Korčuli (sl. 11). Tijelo sveca u oba je slučaja blago okrenuto u stranu, s bijelom tkaninom oko pasa. U slikanoj verziji stav desne noge je neznatno promijenjen s većim iskorakom naprijed.

Kada razmatramo Girolamove crteže, možemo prvenstveno uočiti promjenjivu crtačku fakturu i neujednačen crtež od primjera do primjera. Stoga teško da možemo govoriti o jedinstvenom stilu crteža ili o prepoznatljivom crtačkom rukopisu Girolama da Santa Croce. Različitosti crteža očituju se uslijed drukčijeg tretmana crtačkih elemenata, a ponekad i zbog primjene različite tehnike ili crtačkog sredstva. Primjerice na crtežu iz milanske Ambrosiane upotrijebljeni su samo tuš i pero, pa crtež ima izrazito linearan i konstruktivni karakter. Sjene su na njemu tek sumarno naznačene šrafiranjem. Upotreba kista i vode preko tuša omogućuje tonsku gradaciju sjena, pa london-

ski crtež poliptiha s Uznesenjem i harlemski crtež imaju veći privid plastičnosti prikazanih figura u odnosu na milanski, a dojam crteža je općenito lepršaviji i mekši. Potpuno različit tretman od svih ostalih crteža koji se vežu uz ime Girolama da Santa Croce zabilježen je na oksfordskom crtežu. Riječ je o razrađenoj studiji na kojoj su osim osnovne kompozicije jasno definirani svi detalji, uključujući i dekorativne elemente na arhitekturi, kojima je predložen izgled budućeg slikanog djela. Na oksfordskom su crtežu svijetli akcenti naznačeni uporabom bijele boje.

Uloga crteža većinom je bila predodređena za funkciju modela koji je bio predložen naručiteljima prilikom sklapanja ugovora za izvedbu umjetničkog djela (*contract drawings, disegno da contratto*).³⁸ Ugovori su sadržavali opis slikanog djela i skicu, odnosno crtež koji bi pobliže definirao izgled naručene umjetnine. Girolamov crtež iz Rijksmuseuma u Amsterdamu sadrži na dnu lista potpis bilježnika i godinu 1526. Tada je između slikara i naručitelja dogovorena izvedba slikanog djela, koja je utanačena ugovorom potpisanim i zapečaćenim pred svjedocima i bilježnikom. Po tom je modelu sastavljen i ugovor za košljunski poliptih, prema kojemu je poliptih trebao sadržavati palu s prikazom Bogorodice i još tridesetak likova,³⁹ što većih što manjih, slijedeći točno zamisli gvardijana. Broj likova i način njihova prikaza, cijela figura ili pola figure, utjecali su i na formiranje cijene slikanog djela.

Poznato je kako su pojedine slikarske radionice posjedovale cijeli repertoar modela, kompozicija i likova koji bi bili objedinjeni u jedinstveni katalog (*libro dei modelli*).⁴⁰ Gotovi modeli mogli su biti prezentirani naručiteljima kako bi odlučili o željenoj varijanti umjetnine. Stoga ostaje otvorena mogućnost da su neki od Girolamovih crteža možda činili segment kataloga koji je predočavao repertoar kompozicija i svetačkih figura kakve su se mogle naručiti u njegovoj radionici. Naručitelj je prema viđenim predlošcima mogao izabrati izgled slikanog djela točno definirajući broj figura i imena svetaca koje će se naći na umjetnini. Kao rezultat toga na Girolamovim se djelima mogu uočiti mnogo puta ponovljene ili varirane iste svetačke figure, koje su potom složene u različitim kompozicijama upravo prema željama naručitelja.

Bilješke

1 Analizu i katalošku obradu slikanih djela i pripadnih drvenih okvira te crteža i skica iz opusa Girolama, Francesca i Pietra Paola da Santa Croce započela sam u okviru poslijediplomskog istraživanja teme pod naslovom »Djela radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana«.

2 RADOSLAV TOMIĆ, Poliptih Girolama da Santa Croce na Visu, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27 (2003.), 97–106, s navedenom bibliografijom za dva crteža.

3 MAURO LUCCO, Venezia, 1500–1540., u: *La pittura nel Veneto, Il Cinquecento*, tomo primo, Milano, 1996., 21.

4 Crtež je prvotno pripadao kolekciji o. Sebastiana Reste, koji ga je prepoznao kao uradak Francesca da Santa Croce. Svoje mišljenje o autoru Resta je zapisao na listu papira ispod crteža.

Vidi: Inventario-catalogo dei Disegni della Biblioteca Ambrosiana, Morelli je iznio mogućnost kako je Resta možda pogriješio i zamijenio ime Girolama za Francesca da Santa Croce. Morelli je očito bio skloniji pripisati crtež Girolamu da Santa Croce, pa ga publicira pod njegovim imenom ne iznoseći posebno razloge ni potkrjepe vlastitom mišljenju. – Vidi: GIOVANNI MORELLI, *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei die Galerie zu Berlin*, Leipzig, 1893., 92, f. S. 93.

Heinemann je crtež ponovno uvrstio u katalog djela Francesca da Santa Croce. Autor navodi samo naziv, tehniku, dimenziju i ubikaciju crteža, bez razloga za navedeno mišljenje o autorstvu. Vidi: FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia, 1962., 187.

H. Tietze i E. Tietze-Conrat ponovili su Heinemannovo mišljenje, no ipak ostavljaju prostora ideji kako bi autor crteža mogao biti i Girolamo budući da su obojica podjednako ovisili o predlošcima preuzetima s djela Giovannija Bellinija. Vidi: HANS TIETZE – ERIKA TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15. and 16. Centuries*, New York, 1976., 246, no. 1397.

Atribuciju Francescu da Santa Croce prihvatio je Giulio Bora iznoseći kao potkrjepu vlastitu mišljenju sličnosti crteža s Francescovom slikom Kristova rođenja iz privatne kolekcije u Milanu i s poliptihom u S. Maria Annunziata u Serini. – Vidi: GIULIO BORA, *I disegni del codice Resta*, 1., Bologna, 1976., 50, no. 54. Navedena djela koja navodi Bora spadaju u katalog djela Francesca Rizza da Santa Croce, a ne Francesca da Girolama da Santa Croce (op. a.). – Usp.: BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI, *I pittori da Santa Croce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, Bergamo, 1975., 500, no. 18, f. 514/1; 500, no. 25, f. 514/5–7; ELIOT W. ROWLANDS, »Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica«. Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacroce, u: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 23, (1999.)17, f. 4.

Meijer opravdava Borino mišljenje o Francescu kao autoru crteža, očito pri tome imajući na umu Francesca di Girolama da Santa Croce, a ne Francesca Rizza, budući da opravdanje za navedenu hipotezu traži u sličnostima s crtežima iz Biblioteke Querini-Stampalia, koji se pripisuju upravo Francescu di Girolamo da Santa Croce. – Vidi: BERT W. MEIJER, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano, 1984., no. 11.

5 Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, F 261 inf. N. 54, p. 50, dimenzije 27,4 x 21,7 cm, pero i smeđi tuš na žućkastom papiru.

6 Riječ *brazza* mogli bismo interpretirati dvojako. Vjerojatnije je da se riječ odnosi na staru venecijansku mjeru za dužinu *brazzo di Venezia* ili venecijanski lakat, kojom je slikar mogao izraziti pretpostavljenu visinu budućeg oltara. Duži venecijanski lakat oko 1526. godine iznosio je 684,61 mm, dok je oko 1540. nešto kraći te iznosi 679,3 mm. Duža mjera pomnožena s brojem 4 iznosila bi današnjih 2738,44 mm, odnosno 2717,2 mm u kasnijoj verziji. O starim mjerama za dužinu i površinu vidi: VLADIMIR MULJEVIĆ, Mjere i mjerenja u Dubrovačkoj Republici, u: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 29 (1991.), 100; ZLATKO HERKOV, Prinosi za upoznavanje naših starih mjera za dužinu i površinu, u: *Zbornik Historijskog zavoda Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 8 (1977.), 143–215.

Drugu interpretaciju mogli bismo povezati s imenom otoka Brača (Brazza), za koji je Girolamo mogao izraditi ponudu za izvedbu oltara.

7 ARTUR EWART POPHAM, *Disegni Veneziani acquistati recentemente dal British Museum*, u: *Arte Veneta*, 1/3 (Venezia, 1947.), 226; LINA CHRISTINA JOHANNA FRERICHS, Een contracttekening van Girolamo da Santa Croce, u: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 14 (1966.), 6; CREIGHTON E. GILBERT, *Peintres et Menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, u: *Revue de l'art*, 37 (1977.), 23, 27, n. 65; PETER HUMFREY, The Venetian Altarpiece of the Early Renaissance in the light of the contemporary business practice, u: *Atti e memorie di storia dell'arte*, XV (1986.), 74; PETER HUMFREY, The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven and London, 1993., 138, 151, f. 135; BERNARD AIKEMA-BEVERLY LOUISE BROWN, Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, Cinisello Balsamo, 1999., 354–355.

Giorgio Fossaluzza prvi je iznio mišljenje kako bi londonski crtež valjalo uvrstiti među djela Girolama da Santa Croce, s mogućim datumom nastanka oko 1530. godine. – Usp.: GIORGIO FOSSALUZZA, Problemi di scultura lignea veneziana del Rinascimento: Paolo Campa e Giovanni di Malines, u: *Arte Veneta*, 52 (1998.), 51, n. 52.

Fossaluzzino mišljenje prihvatili su Lucia Sartor i Radoslav Tomić. Sartor je navedenu hipotezu o autoru potkrijepila usporedbom crteža i elementima s Girolamova košljunskog poliptiha. – Usp.: LUCIA SARTOR, Un'aggiunta e qualche precisazione per la grafica di Benedetto Diana, u: *Arte Veneta*, 55 (1999./II), 113–118., f. 4; RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 2), 103.

8 Usp: BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI, *I Pittori Bergamaschi*, Bergamo, 1976., f. 56/1.

9 RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 2), 103.

10 Oxford, Christ Church Library, dimenzije 27 x 19,7, pero i kist na plavičastom papiru.

11 FRITZ HEINEMANN (bilj. 4), 173.

12 HANS TIETZE – ERIKA TIETZE-CONRAT (bilj. 4), 247, no. 1403.

13 GIOVANNI BATTISTA CAVALCASELLE – JOSEPH ARCHER CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. 2., Firenze, 1886.–1908., 439 ff.

14 GIULIO LORENZETTI, Venezia e il suo estuario, Guida storico-artistica, Venezia, 2005. (pretisak), 355.

- 15
GIUSEPPE FIOCCO, I pittori da Santacroce, u: *L'Arte*, XIX (1916.), 203.
- 16
DETLEV FREIHERR VON HADELN, *Venezianische Zeichnungen des quattrocento*, Berlin, 1925.
- 17
ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte Italiana*, IX/7, Milano, 1934., 7.
- 18
HANS TIETZE – ERIKA TIETZE-CONRAT (bilj. 4), 247.
BERNARD BERENSON, *La scuola Veneta 1*, Firenze, 1958., 162.
- 19
BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI (bilj. 8), 34/50, f. 56/1–4.
- 20
HANS TIETZE – ERIKA TIETZE-CONRAT (bilj. 4), 247, no. 1403.
- 21
Usp.: Muzeji svijeta, Uffizi, Ljubljana, 1971., 49.
- 22
Usp.: BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI (bilj. 8), 31/25, f. 59/4.
- 23
Usp.: BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI (bilj. 8), 29/9, f. 62/4.
- 24
BERNARD BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento: La scuola veneta 1*, Firenze, 1958., 159; BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI (bilj. 8), 29, no. 11, f. 53/3.
- 25
Mantegnin triptih S. Zeno s polukružno formiranim zabatom odigrao je odlučujuću ulogu u formaciji izgleda velikog dijela budućih oltarnih cjelina. Formu navedenog poliptiha u padovanski je i venecijanski krug uveo Jacopo Bellini 1459./60., kada je u suradnji sa svojim sinovima za padovansku Crkvu sv. Ante naslikao poliptih *Gattamelata*, koji se po formi izravno naslanja na Mantegninu invenciju. Forma triptiha s polukružnim zabatom uskoro je pronašla svoje mjesto i u venecijanskom krugu. Smatra se da je narudžbu i dizajn četiriju triptiha s polukružnim zabatom iz venecijanske crkve Carità izveo većim dijelom Jacopo Bellini uz suradnju Gentilea i Giovannija. O navedenoj temi i rekonstrukciji mogućeg izgleda četiriju triptiha vidi u: PETER HUMFREY, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London, 1993., 174–184, f. 172.
- 26
GIULIO BORA (bilj. 3), 50.
- 27
Crtež je nacrtan perom, kistom i smeđim tušem. Dimenzije su 37,4 cm x 20,8 cm. Iznad Bogorodičine glave nalazi se stari natpis perom i smeđim tušem: ... *corona stessa*.
J. Q. Van Regten Altena prvi je doveo u vezu temu Uznesenja Bogorodice na središnjoj pali londonskog crteža s istom temom na harlemskom crtežu, ali harlemski crtež bez nekog posebnog razloga vezuje uz autora Lorenza Costu. – Vidi: J. Q. VAN REGTEN ALTENA, *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, Stockholm, 1966., 46; Isti, *Cent dessins du Musée Teyler Haarlem*, katalog izložbe (Paris, Muzej Louvre, 19. listopada – 31. prosinca 1972.), Paris, 1972., 10–11. Meijer uspoređuje crtež s Girolamovim djelom *Bogorodica s Djetetom, sv. Jeronimom i Ivanom Krstiteljem* iz venecijanskog Museo Correr i sa slikom *Bogorodica s Djetetom i svecima* iz Civiche Raccolte d'arte del Castello Sforzesco u Milanu. – Vidi: BERT W. MEIJER, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano, 1984., n. 11. Crtež uzgredno spominje i Lucia Sartor. – LUCIA SARTOR (bilj. 6.), 113.
- 28
BERT W. MEIJER (bilj. 14), n. 11.
- 29
Usp.: BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI (bilj. 8), 9.
- 30
Usp.: BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI (bilj. 8), f. 63/3
- 31
LUIGGI MENEGAZZI, *Cima da Conegliano*, Treviso, 1981., 112–113, f. 96.
- 32
KRUNO PRIJATELJ, *Starigradski triptih Francesca da Santacroce*, u: *Bilten Arhiva Komune hvarske*, II, (1960.), n. 2, 18–22.
- 33
Crtež je nacrtan perom i laviranim tušem na žućkastom papiru dimenzija 331 x 228 mm.
- 34
FRITZ HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia, 1962., 173, f. 661.
- 35
HANS TIETZE – ERIKA TIETZE-CONRAT, (bilj. 4), 246, no. 1401.
- 36
LUIGGI MENEGAZZI (bilj. 16), fig. 11.
- 37
BRUNO DELLA CHIESA – EDI BACCHESCHI, *I Pittori Bergamaschi*, Bergamo, 1976.,
- 38
Termin preuzima iz inozemne literature i uvodi u domaću literaturu R. Tomić. – RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 2), 103. O talijanskoj inačici *disegno da contratto* vidi FRANCIS AMES-LEWIS, *Il disegno nella pratica di bottega del quattrocento*, u: *La pittura nel Veneto, II, Quattrocento*, tomo II, Milano, 1990., 662.
- 39
Latinska riječ *figura* iz teksta košljunskog ugovora može se prevesti kao *lik, figura, oblik, slika, prilika, oris*. – MIRKO DIVKOVIĆ, *Latinsko-hrvatski rječnik* (pretisak), Zagreb, 1987.
V. Brusić i R. Tomić u svojim tekstovima riječ *figura* prevode kao *slika*, pa je prema tom prijevodu poliptih trebao sadržavati, osim prikaza Bogorodice, još 30 slika što većeg što manjeg formata. – Vidi: VLADISLAV BRUSIĆ, *Ikonoostas Jerolima da Santa Croce u samostanskoj crkvi sv. Bogorodice na Košljunu kod Krka*, u: *Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku*, L, Split, 1932., 394–399.; RADOSLAV TOMIĆ (bilj. 2).
- Budući da se brojka od tridesetak slika čini pretjeranom, a i nije u skladu s postojećom situacijom poliptiha, vjerojatniji je prijevod Z. Wyroubala, koji navedenu riječ prevodi kao *lik tj. likova*. – ZVONIMIR WYROUBAL, *Poliptih Girolama da Sta Croce na Košljunu*, u: *Bulletin odjela za likovne umjetnosti JAZU*, VIII, 2–3 (1960.).
- 40
Termin preuzet od F. Ames-Lewis, FRANCIS AMES-LEWIS (bilj. 38), 658.

Summary

Ivana Čapeta

Four Drawings by Girolamo da Santa Croce

In the Ambrosiana of Milan, there is a sketch for an altar with the corresponding images, which the library's catalogue of drawings attributes to Francesco Rizzo da Santacroce. The sketch of the polyptych foresees four painted fields and a carved frame. Comparison of the Ambrosiana drawings and Girolamo's drawing of the polyptych preserved at the British Museum in London reveals a number of analogies. In the left field of the London drawing showing the polyptych, two figures of saints are planned, one of them being a holy bishop holding a city model in his hand. It is precisely on the basis of the similarity between the figure of the holy bishop and the depiction of St Quirinus situated in the left field of the polyptych of Košljun that researchers have recognised the London sketch as work of Girolamo da Santa Croce. An analogous figure of a bearded holy bishop with a mitra on his head, an episcopal staff, and a city model in his hand is also found in the left field of the polyptych sketch from the Ambrosiana of Milan. Similar figures can be found in the catalogue of works by Girolamo da Santa Croce, e.g. the figure of St John Chrysostom from the Venetian church of San Giovanni Crisostomo and that of St Nicholas in the left field of the triptych from the Church of the Visitation in Pazin. Except for the figure of the holy bishop, an analogous figure of St Paul from the Milan drawing can be observed on the altarpiece of the main altar in the church of St Martin at Luvigliano from 1527, while that of St Lawrence is found on the altar painting of the church of St Martin at Burano, dating from 1541. The choice of the archaic form of the so-called *Padua format* for the altar on the Milanese drawing was characteristic of Girolamo's times rather than those of Francesco's activity. Numerous analogies between the sketched and painted examples in the catalogue of Girolamo da Santa Croce, as well as the similarity of structure between the drawings of London and Milan, speak in favour of the hypothesis about Girolamo as the author of the Milanese drawing. Owing to the drawing of London, which plans the theme of the Assumption of the Virgin for the central altarpiece, similarities and connections with a drawing preserved at the Teylers Museum of Haarlem could be observed. The drawing within a renaissance aedicula foresees the themes of the Assumption of the Virgin and St Jerome Penitent. The frame on the Haarlem drawing is comparable to the painted architectural elements on Girolamo's church standard in the Milanese museum of Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco in Milan, while the figure of the Virgin can be recognised on the predella of the polyptych of Košljun. The figure of St Jerome can be associated with Girolamo's painting

from the Venetian Museo Correr, which shows the Virgin with the Child, St Jerome, and St John the Baptist. The firmly set figures of the Haarlem drawing, the light touch of the drawing nib and the brush, and the numerous analogies with various paintings certainly speak in favour of Girolamo as the author of the aforementioned drawing. At the British Museum in London, there is another drawing depicting three figures of saints in front of a renaissance aedicula: St Rochus, St Sebastian, and St Christopher. The drawing was obviously made for a church standard, although some of its elements can be found scattered in various paintings. The foreseen architectural elements can also be compared to Girolamo's church standard from 1533, which is preserved at the Milanese museum of Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco, while the central figure of St Rochus can be directly connected with that of the central field of the today dismembered polyptych from the Franciscan church of Our Lady of Spilice on the island of Lopud. St Sebastian is almost identical to that from the painting of All Saints in the parish church of Blato on the island of Korčula, which Girolamo signed in 1540. Another drawing is linked with the name of Girolamo da Santa Croce, depicting St John Chrysostom and St Onofrius and preserved at the Christ Church Library in London. It is a study of figures intended for the organ frame, formerly in the Venetian church of San Giovanni Crisostomo. Previously, researchers attributed the paintings and the drawing to the Venetian painter Mansueti (active 1485-1526), who was strongly influenced by Gentile Bellini and Vittore Carpaccio, but Fiocco considers them to be work of Girolamo da Santa Croce. Fiocco's hypothesis is certainly plausible, concerning the numerous analogies that can be observed in the catalogue of painted works by Girolamo da Santa Croce. Girolamo's drawings reveal a variable structure and an uneven hand from one example to another. Therefore, it is difficult to speak of a unique style of drawing or a recognisable handwriting of Girolamo da Santa Croce. The role of the sketch was mostly to serve as a model to be submitted to the commissioners when signing the contract for a work of art or to make part of the artist's catalogue such as that of Girolamo da Santa Croce, which served to display the repertoire of compositions and saintly figures that could be ordered from his workshop.

Key words: Girolamo da Santa Croce, drawings, Biblioteca Ambrosiana, Teylers Museum, British Museum, Christ Church Library, painting, 16. century

